

# K R O N I E K

de plaats komen en die er ook even

heeft nagestreefd en tot op zeker hoogte heeft bereikt, wordt geconfronteerd met een theatrale context. Men speelt in één kleine ruimte die aan drie zijden omgeven is door een witte, iets te hoge bar, waar de acteurs kunnen op zitten, staan en lopen. De vier acteurs blijven voortdurend aanwezig op de scène, ook als zij niet in het spel voorkomen, en zijn zich bovendien onafgebroken bewust van de aanwezigheid van de anderen. Wanneer de blik van een personage zich richt naar een personage dat eigenlijk niet meespeelt in een bepaalde scène - wat gelukkig niet teveel gebeurt - levert dat spannende of humoristische momenten op.

Wie een groot aandeel heeft in het creëren van een theatrale context is de vertellersfiguur. Bepaalde regieaanwijzingen worden niet door de acteurs uitgebeeld, maar door de verteller gezegd. Dat dat niet alleen om praktische redenen is, wordt duidelijk als blijkt dat de neventekst die door de verteller wordt gezegd, soms toch wordt geacteerd.

Pinter : "(...) the key word is economy, economy of movement and gesture, of emotion and its expression, both the internal and the external in specific and exact relation to each other, so that there is no wastage and no mess." Vooral in de eerste scènes zijn Warre Borgmans (Robert), Ingrid De Vos (Emma) en Dirk Buyse (Jerry) er zeer goed in geslaagd dat "economische acteren" te verwezenlijken. Iedere beweging, iedere stembuiging wordt een teken. Vooral Warre Borgmans heeft me kunnen bekoren. Zijn perfecte stembeheersing en spreektechniek, de natuurlijke rust, maar vooral zijn echtheid werken op sommige momenten bijna bangstigend. De momenten waarop hij zichzelf begiet met Corvo Bianco, zijn zorgvuldig gekozen en worden nooit tot iets warrig.

Dat alles belette regisseur Craig Weston niet zijn eigen creativiteit te gebruiken. In een aantal stille intermezzo's heeft hij getracht op een plastische manier de relaties tussen de personages te karakteriseren, meestal ook duidelijk afgebakend door een verandering in de belichting. Zo tracht Emma vruchteloos het witte Venetiaanse doek af te schudden, dansen de drie personages aan het einde van het stuk een slow - ook door de zeer homogene kostumering aan het einde van het stuk met elkaar verbonden - en springen ze na scène 2 in elkaars armen. Afgezien van het feit dat dat laatste b.v. stuntelig overkomt, werkt dat niet in deze voorstelling. Het hele ritme, de hele sfeer van

deze voorstelling is er niet op ingesteld. Het lijkt er allemaal maar wat bijgesleurd. Wel geef ik de inleiding op de laatste scène enig krediet. Vooral de derde grap van Geert De Smet (verteller en ober) die niet worden afgemaakt en waarin het woordje "mijn" door de muziek heen blijft voorthameren, maakt het geheel cynisch, koud. Die toevoeging is een voorbeeld van de keuzes die in *Bedrog* worden gemaakt. Keuzes die te verantwoorden, maar niet al even krachtig zijn.

Maarten Van Steenberghe

Gezelschap : Malpertuis; tekst van Harold Pinter; regie : Craig Weston; spelers : Ingrid De Vos, Dirk Buyse, Warre Borgmans, Geert De Smet.

Gezien in Malpertuis te Tielst op 26 oktober 1990.

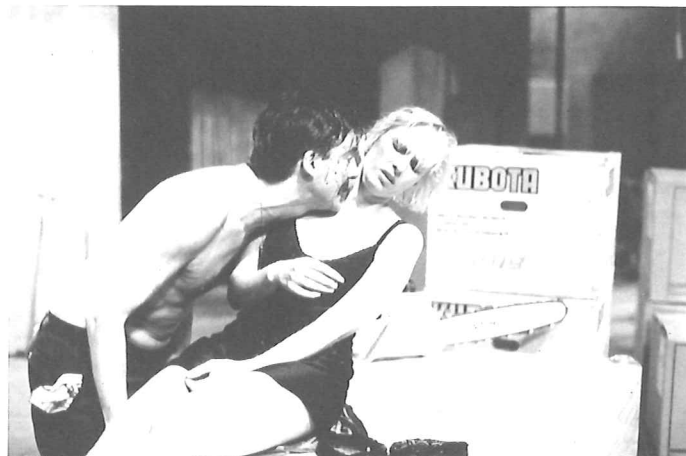
## Arca

Gent

## 1000 rozen

Een arbeider komt thuis. Zwaaihandje voor het raam. Opgezette lach. Ik help je uit je jas lieverd. De tafel is al gedekt. De soep wordt uitgeschept. En vloeit even later op het vloerkleed. Gevolgd door het gekletter van een bord. De hand trekt zich langzaam terug. De mond vertrekt in afschuif. En begint te spuwen. Ik heb er genoeg van, zegt hij. Ik heb genoeg van je. Je verplettert me. Je verplettert de kamer. Je neemt alle lucht weg. Zelfs de meubels hebben je geur. Ik heb genoeg van je mond. Van je tanden. Van je borsten. Van je schuur. Ik wil weg. Onverstoorbaar dekt de vrouw terug de tafel. Strijkt de plooiën van het tafelkleed glad. Schept de soep uit. Trekt hem af. Hij lepelt zijn bord uit, doet zijn broek toe, en gaat terug naar de fabriek. Haar opgezette lach trekt weg. Verandert in een grimas. Wordt pijn. Schreeuw.

Is dit het? Is dit ons leven, vraagt Allen in Norens *Nachtwake* te midden van scherven, opgekropt leed, bergen frustraties. Zo is het, toont Gustav Ernst in *1000 rozen*, en onderstreept nog eens de banaliteit. De vale vlakheid van uitgedoofde relaties. De bewusteloze blik van lege mensen. De gure platheid van een



Duizend rozen (Arca) Foto Luk Monsaert

zin-loos bestaan. De mens herleid tot twee functies : arbeid en drift. Hij wordt uitgebuit in een werksituatie waarin hij totaal vervreemd is van het productieproces. Hij is slaaf van zijn driftleven waarin hij op zoek gaat naar eenheid en geborgenheid, maar botst op jaloezie en afstand. In beide gevallen krijgt het individu niet de kans zich te ontplooien. De buitenwereld treedt op emotioneel vlak, zowel als in het arbeidsproces, verminkend en censurerend op. Wat blijft is walg. Walg die zich richt tegen plaatsvervangende objecten : dikke kleffe cocktailworstjes kunnen b.v. plotseling onuitstaanbaar worden. Walg die zich ontaardt in agressie : de hierboven beschreven scène is een voorbeeld van verbaal geweld, op andere momenten gaat die over in fysieke terreur en moord. *1000 rozen* dampd en kookt van walging. Niet de *nausée* van Sartre die tot bewustzijn en vrijheid leidt, maar een walg die zich verstopt in verstikking en verstomming.

Dit stuk is een wonderlijke paring van freudiaans en marxistisch gedachtengoed. Het onvermogen waarmee de personages relationeel met elkaar omgaan - van sublimatie tot een letterlijk in mekaar opgaan - en de extreme destructie die ze t.o.v. zichzelf aan de dag leggen, komen voort uit hun psychische desoriëntatie én het ideologisch beheer van het bewustzijn. Vervormd op psychosexueel gebied door een schizofrene scheiding tussen bewustzijn en onderbewustzijn (geïncarneerd door de man Harry) en bestuurd door een haast blinde produktiviteitsdwang (dit geldt m.n. voor de vrouw Gina), slagen deze personages er niet in een evenwichtige identiteit, laat staan een relatie te ontwikkelen. De in het stuk allegorisch voorgestelde moe-

derfiguur koppelt deze psychoanalytische en ideologische dimensies : ze vertegenwoordigt tegelijk het autoritaire principe van een louter op produktiviteit gerichte maatschappij, en de afniëring van het gevoelsleven. Het andere koppel is er niet beter aan toe : Kernstock, een keffende en geniepige bediende, wordt platgedrukt, ook sexueel in de versie van de Trust, door werkgever Gina; onderdrukking die hij op zijn beurt zal doorzetten in zijn relatie met zijn vrouw Rita. De neurotische personages van Lars Norén zijn even dichtbij als de maatschappelijke verklaringen van het politiek theater.

Het kan niet anders of zo'n vreemd koppel vraagt om problemen. De psychologisch realistische traditie van een O'Neill of een Norén laat zich moeilijk inpassen in het expliciet politieke discours van het vormingstheater. Zowel De Trust in Nederland (regie Theu Boermans) als Arca in Vlaanderen (regie Ronnie Comissaris) kozen voor een lichtjes ontricht naturalisme. Bijna hyperrealistisch oogden decor en aankleding : De Trust speelde op lokatie in wat voor een tuinbouw-groothandel kon doorgaan, Arca imiteerde het tuincenter binnen de theatermuren. Daarin worden uitgegrote types neergezet. Bij De Trust gebeurt dat met typische agressiviteit en eendimensionaliteit : de dubbele moord aan het einde vindt plaats in ware *Texas Chainsaw Massacre*-stijl; en de figuren spreiden op enkele karakterimpulsen een fysiek geaccentueerd typegedrag uit. Bij Arca hield de uitvergrote naar groteske over : in al hun tragisch onvermogen krijgen de personages ook iets onnozel-komisch. Vooral Herman Gilis slaagt erin zich op dit glibberige terrein